

EL ESCORIAL ENTRE DOS TRADICIONES
ESCORALIA

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

Entre las múltiples aproximaciones que se pueden aceptar para comprender el espacio de la arquitectura, es la de entenderlo como la invención de un paisaje virtual y variable, cuya construcción a lo largo del tiempo no tiene otra representación que lo abstracto. Lenguaje el de la abstracción, necesario para enfrentarse a la construcción del espacio mediante las revelaciones que hace patente las geometrías de la forma.

El conjunto del Monasterio de El Escorial, viene a ser con el discurrir de los tiempos, la expresión más cabal de las modernas teorías entre las relaciones, forma-contenido, idea-ejecución, entre mundo sensible y mundo intelectual en arquitectura. Han sido tantos los tópicos y las veleidades apriorísticas que a lo largo de las épocas se han vertido sobre tan significativo monumento, que resulta enojoso cualquier comentario sin percibir la carga emocional de tan pesada como aburrida retórica. Conjurada su visión por una historiografía más técnica que filosófica, más anecdótica que poética o iconológica y avasallada su imagen en los últimos tiempos por el pillaje de secuencias políticas de ingrato recuerdo. Su biografía arquitectónica se ha visto envuelta en el maquillaje siniestro, aún por esclarecer en muchos pasajes, en su objetiva dimensión histórica de su artífice y constructor Felipe II y que para desgracia de la cultura española sigue difuminándose en verdades a medias o en aproximaciones historiográficas por lo que se refiere al conjunto arquitectónico, que lo alejan de una comprensión verdadera en el entorno de la cultura española y de la fecundidad y maestría de su propuesta espacial.

Arquetipo Arquitectónico

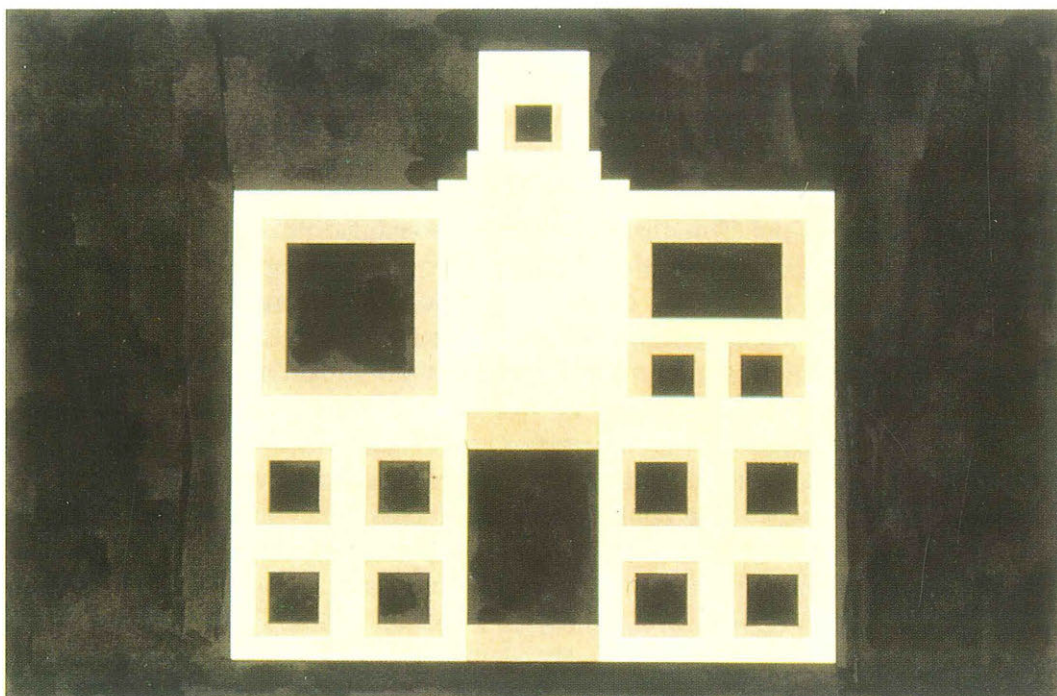
La obra del monumental Monasterio, se propone como un “arquetipo arquitectónico”, como un “*opus*” de la búsqueda del conocimiento y del quehacer constructivo de una época donde entran en conflicto una constelación de ideas, en parte cristianas, en parte católicas y en muchos aspectos científicas, que constituyen los finales del siglo XV y principios del XVI.

Desorden y confusión afloraban de modo elocuente en los finales del siglo XVI y las fronteras entre lo sagrado y lo profano no ofrecían delimitaciones claras, más bien se difuminaban en múltiples luchas. Un monarca de tan manifiesta “devotio moderna” como Felipe II trata de llevar al espacio sagrado que encierra el arquetipo del monumento una concepción limpia de ceremonias aleatorias, que sin duda va a trasladar a las trazas que encarga a Juan Bautista de Toledo y después a las escuetas fábricas del gran epitafio en piedra que va a construir en El Escorial y que como no podía acontecer de otro modo ha de recoger la tensión dialéctica entre los tradicionales esquemas ideológicos de un *teocentrismo* medieval que se diluía ante los albores del *antropocentrismo* renacentista.

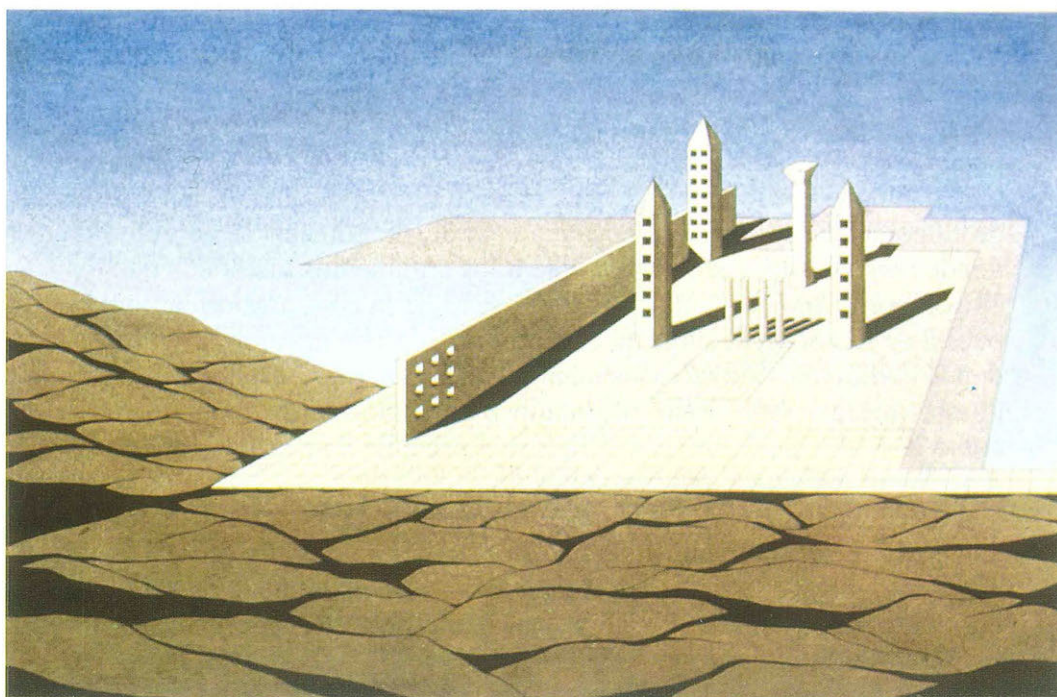
La finalidad que encierra la propuesta de este “arquetipo arquitectónico”, su razón de ser, es la de construir por medio de la arquitectura un *modelo operativo* que permita asumir no sólo el valor simbólico de “hito conmemorativo”, sino la estructura ideológica eficaz para “la protección y defensa de los contenidos de la fe y de las formas de culto católico atacados por el protestantismo”. Sus rasgos esenciales, servir de *Memorial* de la religión católica en la paz y en la justicia. *Sepultura-Panteón*. Lugar de difusión de la fe. *Centro de saberes* y adiestramientos para el apostolado contra la herejía. *Espacio de Oración, Palacio-Residencia, Morada del Poder y Prisión del Alma*.

Ciudadela de la Contrarreforma

Tan diversificado programa se organiza mediante un esquema o *idea de ciudad*, en la que sus valores simbólicos alejen toda incertidumbre de la finalidad trazada, servir de “Templo de la Victoria”. Esta ciudadela fortificada se proyecta en sus postulados más íntimos contra las innovaciones ideológicas y formales que postulaba la Reforma; imaginada en la propuesta del



1.- Con solo su figura (San Juan de la Cruz).



2.- Y no toqueis el muro (San Juan de la Cruz).

rey como una ciudad mental, ultraterrena, al mismo tiempo que se formaliza en las trazas de su arquitectura como un monumento colosal, expresión simbólica de un poder marcado por una personalidad de espíritu confuso, ilustrada en saberes, y cruel en no pocas determinaciones políticas.

Felipe II era consciente, como lo atestiguan los documentos escritos tan familiares en la comunicación del rey, de la importancia que la arquitectura cobra en ese itinerario *funcional-simbólico*. La arquitectura que esta ciudadela hace patente en su proyecto se manifiesta como una escenografía de la memoria que tuviera por misión recordar a los súbditos del imperio, tanto el ejercicio del poder como el derecho sagrado que vincula semejante oficio. Una compenetración elocuente de “Arte Regia”, que Felipe II nunca declinó durante las décadas que duraron las obras del conjunto escorialense.

Arquitectura para una crisis espiritual

El proyecto de El Escorial representa un ejemplo aislado de la arquitectura de la contrarreforma, asume frente al protestantismo una formalización en ciertos apartados manierista, es un anticipo desde la ortodoxia católica de la “espacialidad desnuda”, reclamada por Lutero y un manifiesto arquitectónico para una época de crisis espiritual. La ascética compositiva con la que se ordenan sus fábricas, pretende hacer patente el “esencialismo” de la mística española, en franca oposición al sentimiento de impotencia, de angustia cósmica y vital, de conciencia de culpa de donde surge el protestantismo. Pese a los argumentos históricos que excluyen con razón el manierismo en el seno de la contrarreforma, la propuesta de El Escorial, surge en el centro de esta contrarreforma militante, donde confluyen motivaciones manieristas, contenidos arreligiosos y respuestas mecanicistas, todo ello unido a una personalidad contradictoria como la de Felipe II, hombre religioso y escéptico, apegado a la tierra y espectador angustiado del más allá.

La personalidad del rey Felipe II aún permanece en nuestros días con un perfil difuso, como un enigma acariciado por un carácter inflexible, fanatismo ambiguo, refinado egoísmo e iluminado en algunos de sus actos por el resplandor de las hogueras del Santo Oficio. Temido en los confines de la Reforma como “el demonio del Mediodía”, divinizador de sus ca-

prichos, nunca llegó a admitir el error de sus desviaciones y utilizó la sobriedad como escudo para enfocar los postulados religiosos hasta las fronteras del fanatismo. No es extraño que aparezca El Escorial como un logogrifo en piedra en medio de las luchas político religiosas del siglo XVI.

Tal vez por eso la síntesis de sus arquitectos Toledo y Herrera, que como artífices señalados reproducen en El Escorial, sea la de una tipología de la *arquitectura del poder*, esencial en sus formas y racional en sus procesos. Los espacios se construyen bajo la trama de la comunicabilidad, materializándose con formas sencillas, funciones claras y contenidos comprensibles. Porque una arquitectura que pretende cristalizar en sus espacios las premisas de una contra-reforma político-religiosa, debe huir de lo equívoco, oscuro o conceptuoso. Su mensaje no puede actuar por metáforas o sugerencias, sino por construcciones claras y concretas, pero una claridad y concreción tal como la concebía el Monarca, al margen de la norma y en contra, en no pocas ocasiones, de las determinaciones eclesiásticas.

J.B. de Toledo y J. de Herrera trabajan para un mecenas que tiene que integrar los principios reformistas de la “devotio moderna”, las corrientes del “cristianismo puro” que afloran de Centroeuropa y la inflexible ortodoxia del catolicismo romano más vigente en el s.XVI.

Conocidas son las objeciones formuladas por la autoridad de la Iglesia en materia de arte, amputando y delimitando toda fruición estética, aniquilando el “aura artística” y excluyendo todo sensualismo de la forma. Singulares fueron estos anatemas de la iglesia post-reformada, que darían origen al barroco más desconcertante; frente a esta actitud integrista de la Iglesia, Felipe II no adopta una hostilidad contra la forma artística, intenta conseguir por medio de la habilidad del proyecto que solicita de sus arquitectos una *espacialidad purificadora*, incorporando todos los medios que tiene a su alcance para lograr un “modelo arquitectónico”, donde confluyan el impulso utópico interiorizado, las arquitecturas ilusorias, la obra del ingenio sublime, la audacia de la invención y la aplicación de unas técnicas constructivas innovadoras, en una época que aún latía el sentimiento según el cual la quimera era más valiosa que la realidad soportada.

El Escorial refleja en los espacios de su arquitectura las secuencias de un paisaje psicológico, indescifrable en parte y tortuoso en algunas de sus secuencias compositivas, como fue el de Felipe II, atrapado en los espacios de su castillo interior e intentando recorrer por la memoria de su

tiempo un principio de eternidad. Un mundo interior el del monarca que vivía angustiado entre dos tradiciones, la utópica y trascendente, pero también la de su acción y producción de testimonios materiales. Envuelto también en la penumbra de dos sensaciones que no llegó a sintonizar, el miedo que le proporcionaba su angustia metafísica y el ejercicio del poder en el que inscribía sus decisiones políticas. Dos ecos de un tiempo y un espacio que por medio de la materia y la luz cristalizaron en esta *arquitectura insólita*, no es de extrañar por tanto que el vínculo que Felipe II reclamara para con las fábricas y trazas de El Escorial fuera de carácter emancipatorio sobre la naturaleza física del espacio arquitectónico, máxime en una época acosada aún por los reductos intolerantes de una sociedad frente a aquellos movimientos incipientes que tratan de construir lugares de tolerancia en los espacios de tres religiones monoteístas, judíos, moros y cristianos. El monasterio aspira a ordenar su opus arquitectónico frente a la naturaleza.

Breve inventario sobre la geometría descrita en EL ESCORIAL

Del lugar

Cuentan ilustres y anónimos caminantes, viajeros del siglo XIX por la península ibérica, que a unas siete leguas de Madrid existe un Convento construido por el Rey Felipe II, y que tal construcción se levantó para cumplir un voto formulado por el Monarca al salir victorioso el día de San Lorenzo en la batalla de San Quintín. Su deseo: “Elevar en honor de este santo el templo más grandioso de Europa. Se encuentra situado sobre un alto de la sierra y aparece en el horizonte como aplastado por la montaña del Guadarrama que rodea por todas partes a Madrid”(1).

Lugares solitarios de abrupta geografía de rica fertilidad y fresca, abundante en aguas, y donde poder obtener próximos los materiales para su construcción, piedra y madera. A ocho leguas de Madrid cerca de la Alberguilla y de El Escorial, frente a la Dehesa de la Herrería, un “jaral” espeso y enmarañado de agua “delgada y digestiva”, donde abundan las moradas del jabalí y las madrigueras de lobos.

El Monasterio se encaja en el paisaje como un desgarrado objeto monumental en la falda de un “monte tallado” (Escorialia), su presencia do-

minadora en el medio natural ha de poner en evidencia la escala tridimensional del “vacío” que alberga sus moradas, una plaza en forma de L delimitada por los edificios destinados a servicios del monasterio y un jardín de elocuentes y precisas geometrías (lavanda, arragán, santolina, boj) que se prolonga en la fronda del monte bajo que rodea a la nueva ciudadela.

En El Escorial lugar y tiempo apenas necesitan referencia, pues el modelo a construir tiene la posibilidad virtual de existir sobre su propio soporte imaginario. “Monte Tallado”, cubo que cristaliza en su pétrea geometría. Escorialia (imago mundi) de una arquitectura ritual digna de maravilla.

“Mira aquel sitio inculto montuoso / al pie del alto puerto algo apartado, / que, aunque le ves desierto y pedregoso, / ha de venir en breve a ser poblado; / allí el Rey don Felipe victorioso, / habiendo al franco en San Quintín domado, / en testimonio de su buen deseo / levantará un católico trofeo. / Será un famoso templo incomparable, / de suntuosa fábrica y grandeza, / la máquina del cual hará notable / su religioso celo y gran riqueza: / será edificio eterno y memorable, / de inmensa majestad y gran belleza, / obra, al fin, de un tal rey tan gran cristiano, / de tan larga y poderosa mano” (2).

De su forma

“Fue construido en forma de parrillas, lo que es difícil de ver al primer golpe de vista, porque el conjunto es tan vasto que no se puede examinar más que por partes. Esa forma le fue dada en memoria del instrumento que sirvió de martirio a San Lorenzo a quien el edificio está dedicado..., es la imagen de una gran ciudad, se encuentra allí el palacio de un soberano, varias iglesias, un número de frailes suficiente para poder poblar la parte del mundo que se quiera, un colegio, numerosas tiendas, bibliotecas, tiendas de todas las artes y oficios, un parque, jardines, hermosos paseos y riquezas infinitas”(3).

Tal vez en la mente del poderoso rey, fue la arquitectura su inclinación primera, quizás porque esta actividad, la de edificar, llama a la unidad, estudia la formación del espacio según las leyes de los sólidos, contrarresta los esfuerzos de sus pesos y los hace inmóviles apoyándose los unos en los otros, y permite configurar el mundo de los símbolos alrededor de una



3.- En soledad vivía (San Juan de la Cruz).

geografía de piedras. Además la arquitectura por medio de la geometría posibilita construir incluso los deseos arbitrarios, con la maestría del orden. Felipe II, como aquellos “moralistas legendarios”, se interroga también por las razones del método ¿qué pretendes de mí?, sabes bien que he comido del fruto del inconsciente.

La idea de la arquitectura como sistema formal encierra más señales para hacer elocuente el poder, está ligada en la historia de las sociedades humanas a los tiempos en los que el hombre comienza a relacionarse entre sí por medio de lenguaje, cualesquiera que fueran los motivos que suscitan el lenguaje. Inconsciente o premeditado este vínculo de palabra y forma, ha sido a través de la historia el mensaje perdurable de los que detentan o representan al poder. Las palabras y las formas, perduran a las sociedades que las crearon, y en algunas de estas sociedades la forma adquiere el valor del dogma.

A esta idea de la arquitectura como sistema de formas que configuran el espacio asociado al poder, habría que añadir en el recinto escorialense el concepto de “morada”, entorno en sus orígenes, ligado al habitat de los dioses. Fustel de Coulanges nos invita a considerar cómo la religión, después de haber tallado el alma humana, “abruma al hombre con la angustia de tener a los dioses en su contra y no le permite libertad alguna en sus actos”(4). Esta acotación de Fustel, resulta apropiada para matizar el perfil de un monarca como Felipe II, y de una arquitectura que lo consagra, El Escorial. La falta de libertad que suscitan en él los vínculos religiosos, se compensa en el caso del rey Felipe II, con la protección que le confiere la *Pax Deorum*, como suscita la enigmática mirada que nos ofrece la contemplación del cuadro de Tiziano, Felipe II con armadura, en el Museo del Prado.

Para el poderoso siempre es estable el orden del mundo, en el imaginario proyecto del rey, la superioridad del Dios que le protege levanta las murallas de este pétreo hipogeo. En este sentido, las formas de la arquitectura en El Escorial desde sus primeras trazas esbozan un díptico acotado entre el miedo y la convicción, en los límites de la interpretación del mundo visible e invisible, en una espacialidad que permita la coexistencia de esa dualidad mágico-religiosa y político-religiosa que caracteriza el universo personal del Monarca que lo edifica.

Relaciones entre Estructura y Ornamentación

La relación entre estructura y ornamentación en El Escorial se traspone a los postulados entre construcción y efecto espacial, la decoración en sus fábricas no es una adición superpuesta a la textura muraria. Aquí responde a una síntesis de la configuración espacial del conjunto, la propia edificación del “opus” arquitectónico convertida en imagen de representación ilusoria. Realidad constructiva e ilusión espacial integradas en las lógicas de la razón compositiva y edificatoria.

La articulación volumétrica externa define por sus propias leyes edificatorias el vacío espacial interior; “diseño” y estructura, interior (espacio) y exterior (volumen) surgen conjuntamente atendiendo a configurarse como un modelo o máquina en tres dimensiones donde tienen cabida los recintos interiores y las correspondientes estructuras resistentes. La “fachada” pierde valor en sus detalles compositivos y su desarrollo arquitectónico se hace estándar transfiriendo el protagonismo de su composición reiterativa sólo al tratamiento y ritmo normalizado de sus macizos y vanos, en definitiva la pared plana que también formula la caja espacial del cuatrocientos, cuya autonomía en dos dimensiones era el soporte de toda proporción absoluta.

Un poder tan manifiesto, como el de Felipe II, no podría excluir la arquitectura entre las artes de la celebración, técnica ésta que permite el poder manifestar y hacer elocuente a través de la forma del espacio los significados de la razón de sus sueños o esgrafiar la sinrazón de sus sentimientos. La arquitectura celebrativa, como es conocido, facilita por medio de la ilusión de su forma todo el acontecer espacial, en el caso de El Escorial es el proyecto de una arquitectura que aspira a imitar las fábricas del universo (imago mundi), a ofrecer imágenes como Bramante de valor universal. El Escorial se puede concebir en términos modernos como una abstracción minimalista reflejo del espíritu puritano del rey, que trata de dar respuesta a la espacialidad católica frente a la depuración iconográfica que postula la abstracción protestante, precisamente contra las escenografías de los retablos y las tracerías geométricas de los conversos artesanos del Islam.

Del sitio donde habitar

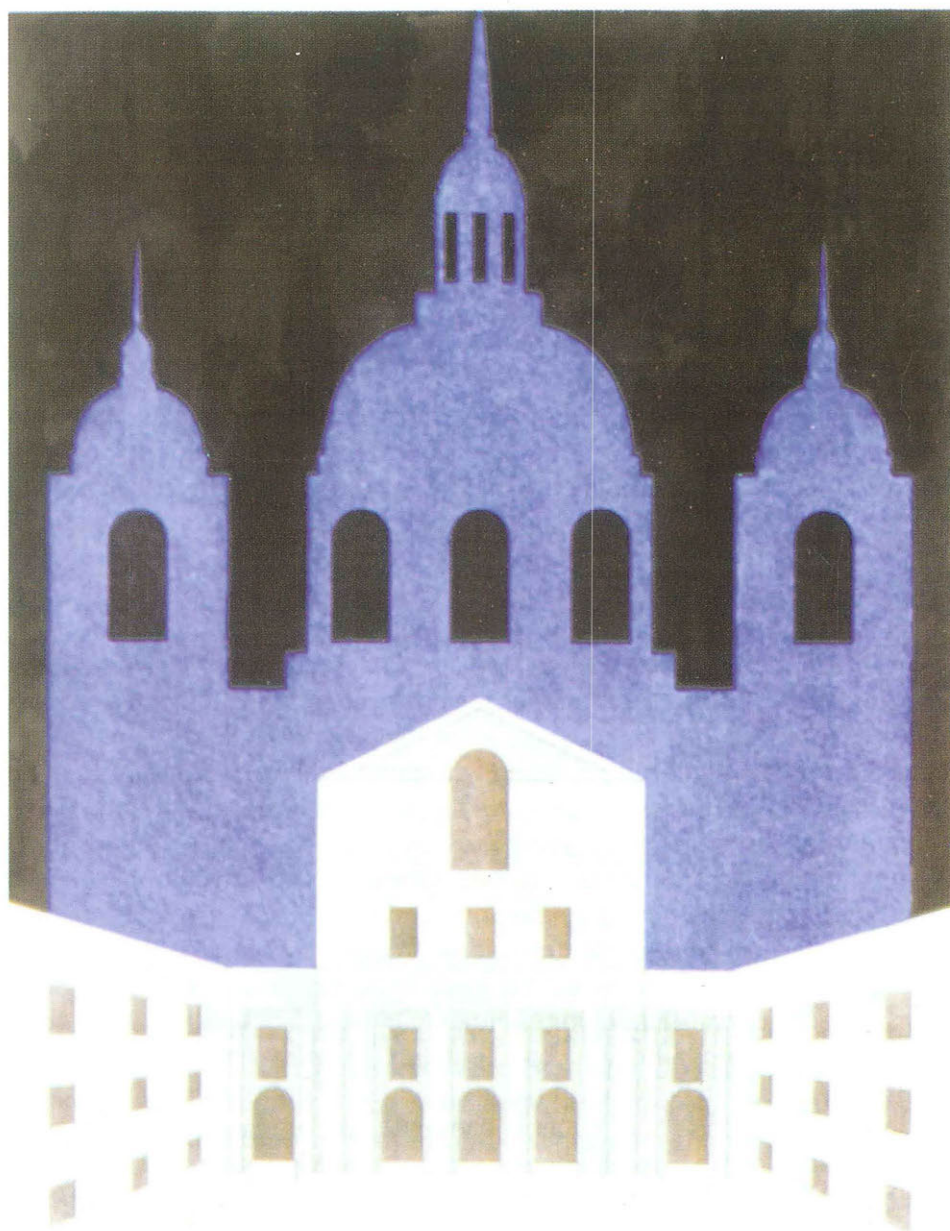
Se trata para satisfacer los deseos del rey de levantar un recinto donde acoger y promulgar el espíritu más ortodoxo de la época en la España del

s. XVI. Espacio interior de defensa frente a las tensiones suscitadas por los infieles turcos en el este y en el sur y por los reformadores del norte, aguerridos herejes, según narran las crónicas, que tratan de desmontar los convenios morales establecidos por el orden piadoso del poder católico y huir del fuego inquisidor con el que se suele iluminar la oscura época. Época piadosa, utilitaria y peligrosa sobre todo para dibujar y construir las trazas de una ciudadela, donde cada torre encierra un enigma y cada capitel una amenaza. Felipe II “vivió una época que se dejó seducir tanto por la visión de la razón y la potencia ilimitada del hombre como por el terror al demonio y al infierno y que impulsó la caza de brujas y las guerras de religión”(5). El rey está singularmente solo, atraído por los sucesos sobre los que se interroga el alma y a los que ha de responder con terror o mitigar con esperanza, en un lugar donde el morar permita algo más que solventar la soledad del solitario o el abatimiento de un pesaroso.

El Monasterio es el proyecto y obra más deseada, incierto confín entre la vida y el artificio, es el apoyo de sus exploraciones humanas, bastión de incunables de la certeza frente a los hechizos de la herejía, que intentara contrarrestar con todo el repertorio mundo de evocaciones que sus innumerables mensajeros le van transmitiendo. Monasterio-morada donde entablar los discursos de las metáforas diversas y contrastar con los libros que intercambian realidad por sueños. Diseños y trazas retomados del olvido que se traducen en fecundas formas de prismadas piedras.

Monasterio-laberinto de lánguidos tránsitos, cerrados jardines que prestan su tierra a especies añorantes de color y afiladas “aulagas”. Soñador y añorante, gratificado por el violento ejercicio del poder, el rey se entretiene y combate la ficción con el engaño. Tentado y melancólico del regreso a la celda-habitación, proyecta este lugar próximo al gran templo, como morada donde adormecer el tormento. Dibuja la cúbica morada para poder interrogarse por su muerte presente. El Monasterio ha de ser también ciudad, ciudad de Dios, ciudad de muertos, proyectada para albergar la prisión del dolor.

Si la ideología del abad de Suger estaba imbuida de las doctrinas de Plotino, y sus postulados para la espacialidad gótica eran los de hacer de lo material algo inmaterial mediante la introducción de la luz, el imaginario espacial del rey, reducía los ámbitos del monasterio a un hipogeo tallado en las estribaciones del monte.



4.- Cavernas de la piedra (San Juan de la Cruz).

De la Escala

La escala de lo monumental que albergan las fábricas de El Escorial responde al sentimiento “eufórico-trágico” del poder que asume la monarquía absoluta de los Austrias en la personalidad dual de Felipe II, en una época de desórdenes en los territorios del Imperio y de un desarrollo económico agobiado y que no permite aceptar muchas de las nuevas premisas que plantea el avance de la modernidad, no obstante, el final de las obras del conjunto escurialense, cerrará con grandiosidad el concepto de lo “sublime”, de maravilla en piedra, de monumento colosal. El edificio a construir sería inmóvil, celebrativo, preciso en su técnica constructiva, anti-urbano, denodadamente simbólico, de escala grandiosa que permita transferir el “opus edificatorio” a leyenda, donde el espectador pierde toda referencia de la escala humana y la arquitectura se transforma en mito. Materiales, espacios, tránsitos y recintos se proyectan sin la necesidad de la presencia del contemplador, son espacios que funcionan aunque nadie esté presente. En este sentido El Escorial se manifiesta como un sistema de “esculturas espaciales”, y donde todo el conjunto construido ha de responder a un testimonio, el itinerario del hombre hacia Dios, una fruición mística de una arquitectura donde luz, materia y espacio se reducen a una serie limitada de elementos arquitectónicos alejados de la conquista de la luz y del espacio que consagra la ojiva gótica. Juan de Herrera interpreta en la escala que aporta al edificio los deseos del rey de hacer patente la exaltación del espacio entendido como espectáculo, sin renunciar a los supuestos metafísicos de la arquitectura pero acentuando los principios fundamentalmente visuales.

La Escala por tanto se subordina a una arquitectura que pretende reflejar en piedra la dimensión clásica metabolizada por el catolicismo decadente, ante la depurada modernidad del protestantismo industrial. Frente al campamento bíblico de David la solidez de la “Civitas Dei” que enmarca la solidez monumental del Templo de Jerusalén. Recinto seguro, con la seguridad que nos anuncia Massimo Cacciari, “que ninguna herida y ninguna fatiga quedan olvidadas en esta roca absolutamente desnuda de imagen donde incluso arcos, columnas, nichos parecen tallados en ángulo recto por aristas despiadadas y donde ventanas, puertas y torres reproducen la inexorable retícula de la planta. La única salvación, concluye

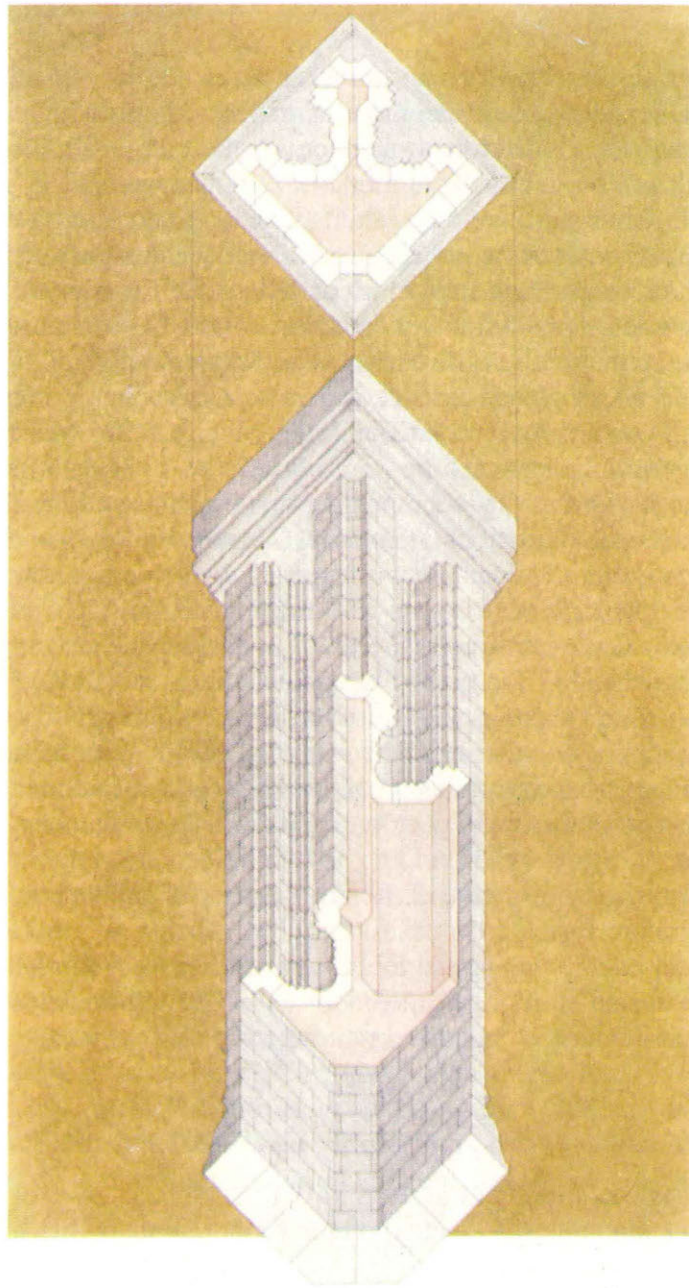
Cacciari: la inexorable roca. No es la superación del dolor sino su petrificación, su deleitarse en la matriz del granito” (6).

El Escorial se propone como arquetipo, como esencia a priori al mismo tiempo que como “opus”, fábrica construida del pensar humano. Felipe II, se puede avanzar la hipótesis, que en el conjunto escurialense se plantea como una “ciudad mental”, como un viaje a través de la “maravilla” y sin duda como un recorrido del hombre hacia Dios, entre las trazas de una arquitectura “funcional-simbólica”. El conjunto se traduce en *Monasterio* para la reflexión sagrada, *Templo* como señal de salvación frente a la herejía, *Mausoleo* para el tránsito de las almas y *espacio del poder* donde manifestar el “Arte Regia” en sus postulados socio-políticos, haciendo elocuente que el Escorial como las grandes construcciones son creaciones personales. Felipe II es consciente en el encargo que realiza a sus arquitectos que el “opus regio” han de ser unas fábricas conmemorativas que por su escala y dimensiones funcionales tiendan a transfigurarse en la imaginación popular en una “maravilla”, en un coloso de naturaleza mágica, según el sentir medieval.

Acostumbrados a la arquitectura en piedra cuando llega a los valles románicos y comienza a tallarse en una relación de imágenes, retablos policromados, bóvedas toradas, espadañas de setenta campanas. Estas esteoreometrías pétreas de la poética escurialense se alían en conjunción benéfica para comprender la forma a través de la materia y experimentar en la estructura pétrea su razón de ser constructiva. El arte de la traza en la que se funde su monumental escala, se dirige hacia una realidad construida bajo condiciones de irrealidad, leyenda o teoría. “La construcción del Escorial es una historia en sí misma, ocupó al Rey la mayor parte de su largo reinado”(7). Su rígida geometría refleja de manera inequívoca la apasionada búsqueda de lo absoluto por medio de un pensamiento de lógica constructiva y expresión clasicista.

De la proporción

Monasterio, palacio, iglesia y sepulcro, es un modelo arquitectónico que postula reflejar en su polisemia espacial la concepción del mundo del monarca y en sus diferentes reductos, lugares donde acallar su agostada melancolía. Los ritmos de sus espacios hacen elocuentes las dimensiones



5.- El aire de la almena (San Juan de la Cruz).

políticas y religiosas del tiempo universal en el que vive el monarca. Su proyecto no era un modelo a construir superador de los códigos manieristas o reductor de los floridos ornamentos platerescos. El Monasterio es un lugar donde ha de residir la memoria, la interrogación, el miedo y la duda final. El espacio donde ha de habitar la memoria requiere de unas formas simbólicas para su evocación, de la materia con la que se construye en proporción y escala suficiente para eludir la distorsión de lo allí evocado. Los vacíos que horada el espacio construido deberán estar acompañados de nítidas texturas de escasa ornamentación para que la duda que suscita toda interrogación no se convierta en terror, así el espacio físico concreto se configura como artificial, unos lugares éstos del Monasterio para ser contemplados antes que ser vividos.

Palacio, las formas que acompañan estos espacios se formalizan como escenografías del espectáculo, teatro del mundo. El universo de su arquitectura debe exaltar la comarca y el lugar mediante perspectivas ilusorias, sus siluetas quedarán marcadas como imágenes de un espacio real que se habita y otro simbólico que recuerda el poder del monarca y que perfilarán los crepúsculos donde sólo ha de perdurar el recuerdo.

Iglesia, aquí el espacio y la persona vienen estimulados por la evocación de los signos contemplados, de nuevo el granito para edificar las murallas del alma y hacer legibles los límites donde se insinúa la “ciudad celeste” y algo más el reducto por donde discurrir la conciencia y el sentido del tiempo.

Sepulcro, aposento donde el monarca debe trasladarse con su sueño a la interrogación final de las cosas. Aquí el espacio no responde ni a la ebriedad del cubo palaciego ni a la rotundidad cosmogónica de la basílica, se transforma en hipogeo mediador en el que expresar los corolarios vacíos de la ficción del teatro del mundo.

El Escorial como fábrica edificada y como modelo

No consiste la arquitectura, señalará el P. Sigüenza, “que sea de este orden o aquel, sino que sea un cuerpo bien proporcionado, que sus partes se ayuden y respondan, aunque no sea sino unas piedras cortadas en cantera, asentadas con arte, una encima o enfrente de otra, que vengan a hacer un todo de buenas medidas y partes que se correspondan”.

Abundantes son los encuadres historiográficos, que acotan su valoración arquitectónica y rango simbólico como una simple y decidida tipología renacentista, donde los esquemas de la ciudad ideal y la simbólica adquieren una autonomía mayor que la concepción utilitaria asignada a los monasterios medievales. Patente queda el equívoco de Pevsner asignándole un encuadre manierista y la nunca bien probada influencia del estilo italiano, o la simplificación radical de Hauser, no dudando en definir el monasterio, “como un juego exhibicionista con el puritanismo y el ascetismo”. Más próxima la interpretación de Tafuri, revelando la incapacidad simbólica de su arquitectura, “incapaz de expresar el símbolo de las inhibiciones en un manierismo alucinante e introvertido”.

Será un arquitecto español de tan acusada personalidad como Villanueva, el primero en darse cuenta de la orientación neoclásica que abre tan importante monumento. Villanueva, reseña Linazasoro “revaloriza El Escorial apartándose así del tardobarroco de los inicios para emprender la vía del nuevo clasicismo”.

Resultan pues evidentes las dudas a las consideraciones de Baedeker, excluyendo los rasgos de belleza y de verdad por la ausencia de libertad que el edificio conlleva; o bien las consideraciones más radicales que conciben sus fábricas como “un diccionario de aptitudes psíquicas”. Incluso las ponderadas valoraciones de Kubler, destacando como primordiales las características constructivas que encierra el conjunto edificado. Estas consideraciones alejan la posibilidad de una interpretación sosegada en torno a este gran conjunto edificado que aparece evidente en toda la obra, y que permita valorar “la voluntad de forma”, como un rasgo del proceder de la arquitectura, que hace posible integrar en el proceso constructivo los contenidos psicológicos.

Juicios y análisis más o menos estereotipados o bien valoraciones críticas de índole subjetiva, resultan coincidentes al relacionar las formas arquitectónicas del edificio con los estados psíquicos de su fundador. Resulta difícil de comprender El Escorial si no se identifica con los contenidos de la psicología individual; la abstracción alegórica que se hace patente a través de las formas de su arquitectura, es el resultado de una síntesis entre las determinaciones subjetivas del Monarca y las opciones técnicas que subyacen en la tradición espacial colectiva.

El modelo de El Escorial surge desde una concepción del proyecto de la arquitectura como imagen mental, sus trazas parecen dictadas por el sentir de Villalpando cuando advierte, incorporando en su libro la cita platónica: "... dos cosas son hechas por la arquitectura, a saber, el edificio y la arquitectura. Aquello, en verdad, es un trabajo, ésta en cambio, una doctrina".

El modelo que reproducen las fábricas del Monasterio trata de integrar en su diseño la revelación sagrada, imaginario plástico del templo de Salomón, modelo previo en la mente de Villalpando, con los ideales del humanismo.

La planta del Monasterio tiende a configurarse como el plano de una máquina girando alrededor de la personalidad del Rey. Refleja con nitidez sus aspectos simbólicos, geométricos, constructivos y la jerarquía de funciones. También se hace elocuente como representación de la tradición, el tratado o la utopía. La planta de El Escorial se manifiesta como un sedimento arqueológico de varias lecturas, ideológicas, técnicas y compositivas. Sus arquitectos vienen a transformarse en técnicos de la ejecución de obras en el plano formal con algunas posibilidades de licencias constructivas.

El modelo final debe ser el de una planta síntesis entre el campamento y el templo, debe conciliar las manifestaciones de la revelación divina con los principios del humanismo, son las exigencias de la contrarreforma.

En lo que se refiere a su formalización espacial de manera muy señalada debe integrar el principio numérico como fundamento del diseño, teoría, como se sabe, pitagórico-platónica de los números introducida por Ficino, junto a la teoría renacentista de las proporciones, aritmética y geometría, número y traza como principio ordenador del proyecto.

Conocida es por la historiografía comparada de la época, la orientación que se impone a la cultura española con la llegada al trono de Felipe II y el desarrollo al que somete su introvertida personalidad; neurosis rigorista, obsesiva religiosidad y consumada voluntad de dominio. El Escorial iniciado en 1563 sobre las trazas de Juan B. de Toledo, integra, como ya se ha señalado, una secuencia de funciones heterogéneas en la escueta cuadrícula de rígidos recursos compositivos. Será primero Juan Bautista de Toledo, observador distanciado que no llegó a una sintonía completa con el Rey, señalan algunos críticos, que trabaja como un técnico subalterno junto a Pacciotto, a Castello Bergamosco bajo las directrices reales.

Juan de Herrera se incorpora a las obras en 1567, cuatro años después de Toledo. Personalidad sin duda más próxima a los intereses de Felipe II, arquitecto atraído por el simbolismo mágico y cabalístico, matemático y científico, transforma la propuesta de Toledo en un modelo de simbolismo purista, por lo que respecta a su expresionismo arquitectónico, pero entendiendo que el conjunto a edificar es un microcosmos de armonía en su significado conceptual donde afirmar la ortodoxia de la fe y contrarrestar la actitud iconoclasta del protestantismo.

La idea de la lonja abierta, escueta en sus trazados, sin pórticos, sin arcos triunfales, como pedestal ceremonial se aleja sin duda del deseo humanístico de recuperar las tipologías del foro romano o los esquemas urbanos de la plaza medieval que ordena de forma tan precisa las relaciones del poder; autoridad, justicia del príncipe y poder de la iglesia.

En El Escorial el esquema perspectivo de estos espacios exteriores se presenta ante el espectador como un recinto de ilusionismo y transfiguración de la arquitectura, en una imagen mítica donde se administra el poder absoluto del rey, sus ejercicios de justicia y sus relaciones con la iglesia. Nada de estas prerrogativas y correlaciones se hará elocuente en el tejido geométrico de sus anónimas fachadas; su discreto y uniforme cromatismo hace patente la sobriedad del ilusionismo perspectivo que manifiesta el “muro”, un recinto amurallado de elementos constructivos sólo alterados por los bajorrelieves de los vacíos de su fenestración. Una traza compositiva empeñada en el rechazo de todo acento decorativo (apilastado o columnata renacentista) y un diseño empeñado en ordenar una metodología edificatoria rigurosa al máximo y tratando de hacer patente la necesidad de una norma, método que controle la libertad creadora o los impulsos subjetivos hacia la irracionalidad edificatoria.

En El Escorial sus artífices tienen clara aquella máxima vitrubiana que la ciencia de la arquitectura nace de fábrica y de razón y es representada, según Serlio, por el muy “secreto arte de la geometría”. El diseño final como mediador entre la idea y la materia.

ESCORALIA

El Escorial es el lugar desde el que pensar, son los recintos desde los que mirar para poder interpretar la época. También como en Venecia, cabe preguntarse con Eugenio D'Ors, Escorial, "cómo defenderse de ti". Defenderse contra una fortaleza que los grises del granito han hecho desaparecer la luz. El color ha comido la luz, el color ha hecho desaparecer la luz, la destrucción de la luz es el mal. España debe defenderse del "mal divino" que avanza con los vientos de la reforma, frente, la fortaleza y la firmeza invisible que se respira "en el aire de la almena".

Revisar los arcaicos enunciados en las memorias con la nueva palabra del sentir místico, una mística beligerante y fundadora, "para venir del todo al todo has de negarte del todo en todo". El Rey no desconoce aquel aserto que no sólo el saber de la técnica levanta las fábricas. No es la forma sola lo que edifica sino la imagen del pensamiento. La proeza de El Escorial ha sido la de definir un espacio donde fundar, sólido y sustancia, una tecne de manifiesta coherencia. En los reductos del Monasterio todas las grandes tradiciones deben ser acogidas y estar presentes en la biblioteca. Toda la polivalencia de funciones útiles unidas, todos encerrados en la "gran piedra", en esta unidad son inatacables de toda reforma. Por eso El Escorial fuera de su color no se comprende, no es el blanco de España que neutraliza volúmenes y formas, es la desmaterialización y laceración del cuerpo en el S. Jerónimo, el cuadro más dramático del último Tiziano. El Escorial vive de grises, color de una España que no puede alcanzar la luz.

Un lugar donde el silencio y la soledad suscitan elevar las trazas de una arquitectura enigmática, arropada por la bondad artística, que permita a su hacedor salvarse del enredo del sueño. Dueño por su apego a la tierra y espectador angustiado del más allá. Muros de silenciosa armonía, grises enhebrados en la impotencia de la culpa. Espacios para una ascética del espíritu. Artefacto para el conjuro de la angustia cósmica. Castillo interior, itinerario de depurada arqueología del alma y sabiduría pétrea de simetría inequívoca.

He aquí algunas referencias metafóricas que reproducen difusas permutaciones imaginarias, aleatorias desde su concreción, propuestas desde las imágenes que las palabras prestan, ni siquiera aproximadas para su posible construcción. Persuadidas que no abrigan semejantes destinos, y atendien-

do a las visiones que tal monumento sugiere se manifiestan como relaciones sincopadas de la palabra-forma que facilita el juego de la ficción.

FORMA SIN TIEMPO, TEATRO Y MARAVILLA DEL MUNDO. JERUSALEM EDIFICADA, ESCENARIO UTÓPICO DE LOS SUEÑOS DEL PRÍNCIPE. FÁBULA DE CONFLICTOS, MORADA PARA EL TRÁNSITO. MEMORIAL METAFÍSICO. RECINTO DE SILENCIOS EN LAS ARISTAS DE LA FIGURA CÚBICA/GLOSARIO SIN ORNAMENTO. ARQUITECTURA EN EL OCASO DEL DRAMA. RETABLO DE LAS MIL DESDICHAS. SOMBRA DEL PODER, HIPOGEO DEL ORDEN. ESCORALIA DE CUBOS Y ESFERAS, RETÍCULA DE ANALEMAS. BASAMENTO CONTRA TODO ARBITRIO O CONFUSIÓN. QUIMERA DEL REINO. BABEL ABATIDA SOBRE LA QUE SE POSEA EL SOL. ASTRÁGALO DEL BOSQUE PROFANO. FRONTISPICIO DE AQUELARRES. PEDESTAL DE PROFETAS CAUTIVOS. SILENCIOSO MONTE TALLADO EN EL ENIGMA DEL ESPACIO.

“Había nacido este gran Monarca el 21 de mayo de 1527; comenzó a reinar por renuncia de su padre el Emperador en 1556; principió á edificar el nunca bastante ponderado monasterio de San Lorenzo en 1563; logró ver poner la última piedra en 13 de setiembre de 1584, y en el mismo día, catorce años despues, y á los setenta y un años, tres meses y veinte y dos dias de su edad, murió despues de una enfermedad tan larga, tan terrible y llena de padecimientos, que puede servir de ejemplo poderosísimo para probar cuán poco vale el mundo entero para aliviar la suerte del hombre en la enfermedad y en el sepulcro” (8).

NOTAS

- (1) Viaje a España - Duque de S. Simón.
- (2) Fragmento de la Araucana - Alonso de Ercilla y Zúñiga.
- (3) Nuevo viaje en España 1772-1773 - Juan F. Peyron, pág. 32.
- (4) La Cité Antique - Fustel de Coulanges, pág. 60.
- (5) Mía Rodríguez-Salgado. Revista Libros nº13, Enero 98, págs. 7-13.
- (6) Drama y Duelo (Ed. Tecnos) - Massimo Cacciari, pág. 68.
- (7) Príncipes y artistas (Ed. Celeste) - H. Trevor-Roper, pág. 94.
- (8) José Quevedo - Historia del Real Monasterio, Madrid 1854, pág. 85.